

Article

« Pour une écosémiotique théâtrale »

Louis Francoeur

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 15, 1994, p. 121-139.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041200ar>

DOI: 10.7202/041200ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Louis Francœur

Pour une écosémiotique théâtrale

L'éminent sémioticien et chef de file de l'École sémiotique de Tartu, Iouri Lotman, s'interrogeait naguère sur la possibilité de l'existence d'un système sémiotique *sans signe*. Cette question, pour étrange qu'elle apparaisse de prime abord, notamment lorsqu'il est question de théâtre, ne laisse pas de retenir notre attention si, à l'exemple de Lotman lui-même, nous la reformulons de cette manière: «Le sens peut-il être transmis par un message dans lequel nous ne pouvons identifier de signes au sens où nous les définissons généralement comme dans le cas des mots dans la langue?»¹ Notre auteur estime, pour sa part, que la réponse doit être affirmative pour ce qui concerne la peinture, la musique et le cinéma. Nous ajouterons, pour les besoins de notre propos, la représentation théâtrale. Alors que dans le message verbal, essentiellement discret comme nous le savons, le texte est, en effet, constitué de signes, dans le cas des messages artistiques non discrets ou continus, les signes, au dire de Lotman, n'existeraient pas, tout au plus pourrions-nous y relever des *traits différentiels*. Dans ce cas, le message nous serait accessible grâce au «texte» saisi dans sa globalité au moyen de la formule $P(O) = I$ où I désigne l'image, O l'objet de la représentation et P la fonction qui établit leur correspondance. Si cette formule a le mérite particulier de proposer une lecture globalisante de la dimension iconique du théâtre, en revanche nous devons noter qu'elle suppose que la fonction P soit analysée comme un ensemble de règles de transformation de O en I, c'est-à-dire que la fonction P soit analysée comme un certain code. La présence du code devient la condition nécessaire pour que I soit apte à apparaître comme un

¹ J.M. Lotman, «The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative», *New Literary History*, 2, 1975.

message. En proposant cette formule, Lotman ne parvient pas à échapper lui-même à la critique qu'il formule à l'endroit des chercheurs qui traitent les messages continus comme des messages discrets. S'il arrive, malgré tout, comme eux, à identifier dans les messages continus certains éléments structuraux de type sémiotique, ne le doit-il pas uniquement à sa longue habitude de considérer l'échange verbal préalablement codé comme la plus fondamentale, sinon, en définitive, comme la seule forme de communication complète? Le résultat final de cette opération de traduction d'un système continu dans un système discret consiste encore et toujours à *réduire*, à toutes fins utiles, le «texte» pictural, musical, cinématographique ou théâtral en une copie conforme du texte verbal. Il s'agit là d'une pratique que n'ignorent pas les théoriciens et analystes du théâtre eux-mêmes qui sont, à l'instar de l'auteur de *La structure du texte artistique*², prisonniers d'une conception binariste des systèmes de signes, héritage de la linguistique structurale de Baudouin de Courtenay et de Ferdinand de Saussure³.

Nous faudra-t-il pour autant renoncer à rendre compte de la complexité de la vie des signes au théâtre et, de guerre lasse, proclamer la mort de la sémiotique pour retourner illico à nos vieux démons et mieux honorer la glose naguère trop rapidement abandonnée? Nous pourrions plutôt considérer cette difficulté d'analyse de la représentation théâtrale comme une nouvelle invitation à nous tourner résolument vers une théorie unique et incomparable dans l'histoire de la pensée occidentale en ce qu'elle nous propose, et singulièrement à nous les théoriciens et analystes du théâtre, un seul système cohérent nous permettant de rendre compte aussi bien des signes naturels que des signes culturels, des signes continus que des signes discrets. Roman Jakobson ne s'y était pas trompé, lui, qui s'étant mis «à la recherche de l'essence du langage» pouvait affirmer que «l'un des traits les plus importants de la classification sémiotique de Peirce réside

² Iouri Lotman, *la Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1973.

³ Louis Francœur et Marie Francœur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Québec, Presses de l'Université Laval et Paris, Klincksieck, 1993, p. 30.

dans la perspicacité avec laquelle il a reconnu que la différence entre les trois classes fondamentales de signes (icône, indice, symbole) n'était qu'une différence de place au sein d'une hiérarchie toute relative»⁴. Il ne s'agit pas là, tant s'en faut, du seul apport d'importance que la sémiotique de Charles S. Peirce pourrait fournir aux théoriciens du théâtre. Soutenant que le signe triadique, représentamen, *objet*, *interprétant*, est essentiellement l'effet d'une action de l'interprète, cette théorie devrait d'abord interpeller tous les interprètes directement concernés par la représentation théâtrale: auteur, metteur en scène, comédiens, scénographe, costumier, musicien, éclairagiste. Sans interprètes des signes, pas de signes théâtraux, devrions-nous affirmer sans relâche. La sémiotique de Peirce nous apprendrait aussi que tout dans le signe théâtral ne jouit pas au même degré de la même pertinence pour le fonder comme signe: c'est, en effet, le *fondement* du signe («ground») qui devrait nous indiquer le point de vue selon lequel tel objet, tel geste, tel personnage peut être tenu pour un signe. Un banc placé sur une scène n'est pas un signe mais une chose. Il deviendra signe quand les interprètes lui auront assigné un *fondement* ou un point de vue selon lequel ils envisagent sa présence, nécessaire ou contingente, sur cette scène. Cette théorie du signe pourrait, en outre, nous amener à concevoir toute forme d'interprétation des signes théâtraux comme une traduction d'un signe ou d'un ensemble de signes dans un nouveau signe, pas nécessairement de nature linguistique. Elle nous conduirait ainsi à découvrir que cette entreprise de traduction de signes théâtraux dans d'autres signes, loin d'être de quelque façon réductrice, constitue, en réalité, un processus téléologique sans fin d'accroissement de signification. D'où, alors, la nécessité qui s'imposerait à nous de ne jamais dissocier les deux acceptions du mot sens dans l'analyse que nous voulons faire des signes théâtraux: s'il s'agit, en effet, de saisir une *signification*, cela ne pourra se faire que dans un processus orienté, dans une *direction*, que lui imprime l'interprète (ou les interprètes) du théâtre. Plaçant la notion d'accroissement au cœur même de chaque signe, grâce à l'intervention de l'*interprétant*, ce signe mental souvent plus développé que celui, perceptible, qui le détermine à exister, la sémiotique peircienne permettrait

⁴ Roman Jakobson, «À la recherche de l'essence du langage», dans *Problèmes du langage*, Gallimard, coll. «Diogène», 1966.

d'observer, dans un cas l'accroissement (non le progrès ou l'évolution) des significations dans une succession de représentations théâtrales, dans un autre cas l'accroissement des significations lors d'une reprise d'une même pièce à quelques années d'intervalle. À la lumière de ces remarques, convenons que cette théorie sémiotique ne peut être réduite, comme on le fait trop souvent, à la seule deuxième trichotomie, celle de l'icône, de l'indice et du symbole. Pour peu que nous nous y attardions, elle pourrait, en effet, nous fournir un ensemble de notions susceptibles d'éclairer notre démarche d'identification et d'analyse des signes théâtraux. Par exemple, dans l'étude du contexte au théâtre.

Le contexte

En effet, l'une des notions essentielles que nous devrions prendre en compte dans toute analyse de la représentation théâtrale est celle de contexte entendu non pas au sens habituel comme une relation intégrative du type contenant-contenu, mais comme une information préalable au signe. Toute information transmise de manière spécifique par le signe théâtral doit être mise en relation avec l'information antérieure que possède l'interprète, auteur, comédien, metteur en scène voire spectateur et, en conséquence, doit être considérée comme un accroissement de cette information antérieure. Dans le cadre de cette réflexion sur le contexte en sémiotique du théâtre, nous nous proposons d'apporter une distinction entre le contexte interne au signe théâtral, celui dont dépend la signification, et le contexte externe au signe théâtral, celui dans lequel le signe théâtral se déploie. C'est donc essentiellement la dimension de contexte comme relation que nous retiendrons ici, parce qu'elle nous semble être tout à fait pertinente pour la création d'une théorie de la sémosis théâtrale.

L'un des avantages non négligeables de cette conception du contexte comme relation, particulièrement au théâtre, réside dans le fait que nous puissions ainsi situer notre démarche au regard de l'un des courants les plus originaux et les plus féconds de la pensée contemporaine, celui qui, à Palo Alto, a donné naissance à l'écologie de l'esprit, pour reprendre l'heureuse expression de l'un de ses fondateurs, Gregory Bateson. En effet, si nous pouvons volontiers reconnaître

dans la sémiotique de Peirce tout aussi bien une théorie de l'esprit, de la connaissance, de la signification, de l'inférence que de la fiction, nous sommes aussi autorisés à voir en elle une authentique théorie de la communication. À la vérité, non seulement précède-t-elle dans le temps ce que nous sommes convenus d'appeler la théorie de la nouvelle communication, comme en témoignent les emprunts explicites de Gregory Bateson à l'œuvre de Peirce, notamment la notion d'inférence abductive, mais surtout elle s'affirme comme une authentique théorie de la communication dans le développement même qu'elle propose de la notion de relation interprétative qui se trouve à l'origine d'une authentique écologie de l'esprit. Sauf pour ce qui concerne quelques cas isolés, nous nous garderons bien, cependant, de faire de Bateson et de ses collègues de ce que l'on a appelé *Le Collège invisible*, des peirciens inconscients. Leur œuvre est trop marquée par la dimension dyadique des signes, essentiellement pour eux digitaux et analogiques, pour que nous osions tisser des liens réels entre leur pensée et la sémosis triadique de Peirce. En revanche, nous ne pouvons nous empêcher de constater qu'il existe parfois de telles coïncidences entre les deux systèmes de pensée, qu'un rapprochement, même fictif, même éphémère, ne peut être qu'éclairant pour notre réflexion sur le théâtre. Qu'il suffise, pour l'heure, d'évoquer ce texte de Bateson aux accents étonnamment peirciens: «[...] dans le monde des idées, il faut une relation, soit entre deux parties, soit entre une partie dans un premier temps et la même partie dans un second temps, pour activer une certaine troisième partie que nous pouvons appeler le récepteur; ce à quoi le récepteur [...] réagit, c'est à une différence ou à un changement»⁵; à lire ces lignes, nous reviennent comme en écho ces paroles de Peirce: «[...] je restreins le mot représentation à l'action d'un signe ou sa relation à l'objet pour l'interprète de la représentation»⁶. Nous pouvons observer dans ces deux passages, exprimé de manière explicite, le même rejet catégorique d'une écologie dite environnementale, au sens de la dualité contenant-contenu, au profit d'une nécessaire mise en relation des éléments constituant la communication. Dans les deux cas, ce ne sera que dans le contexte de l'interaction ou, mieux, dans le

⁵ Gregory Bateson, *la Nature et la pensée*, Paris, Seuil, 1984, p. 102. Nous soulignons.

⁶ Charles S. Peirce, *Lowell Lectures*, 1903.

contexte comme interaction, que la communication complète pourra avoir lieu et que la signification pourra prendre forme⁷.

Car l'écosémiotique théâtrale que nous tentons d'établir n'a de sens que si elle devient un processus générateur de signification. Or, quelle que soit la définition de la signification que nous choisissons de retenir dans l'œuvre de Peirce, définition pragmatique, phanéoscopique ou sémiotique, celle-ci comporte toujours une dimension relationnelle. Nous trouvons une première acception, pragmatique, dans la définition même de la maxime du pragmatisme: «Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet»⁸. Cette définition implique, en effet, que la signification complète de la représentation théâtrale ne pourra être acquise qu'au moment où l'interprète, auteur, metteur en scène ou comédien aura terminé la mise en relation de tous les effets qu'il peut entrevoir avec leur cause réelle. De même, une deuxième acception de la signification proposée par Peirce, phanéoscopique celle-là, est aussi fondée sur la notion de relation: «Toute relation triadique authentique implique une signification, compte tenu du fait que la signification est de toute évidence une relation triadique»⁹. Enfin, une dernière définition de la signification, que nous appellerons sémiotique, se confond avec la sémosis elle-même puisqu'elle repose entièrement sur la relation existant entre le *représentamen*, son *objet* et son effet signifié ou *interprétant*. Dans tous ces cas, la conception peircienne de la signification, entendue comme effet relationnel, n'est pas sans évoquer une fois de plus la pensée de Birdwhistell et Schefflen pour qui «ce n'est que dans le contexte de l'ensemble des modes de communication,

⁷ Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Schefflen, Sigman, Watzlawick, *La Nouvelle Communication*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, coll. «Points», Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 24.

⁸ *Writings of Charles S. Peirce*, A Chronological Edition, Bloomington, Indiana University Press, 1986, Volume 3, p. 365.

⁹ Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Charles Hartshorne and Paul Weiss, ed., Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1965, volume 1, paragraphe 345. Dorénavant C.P. 1.345.

lui-même rapporté au contexte de l'interaction, que la signification peut prendre forme¹⁰. Ainsi ces deux chercheurs de la nouvelle communication proposaient-ils à leur tour de procéder par une analyse de contexte plutôt que par l'analyse de contenu. En cela ils s'opposaient au célèbre modèle de la communication de Jakobson, emprunté lui-même à celui de Shannon qui, comme on le sait, a connu une large diffusion grâce au modèle sémiotique de Greimas. Cependant, en agissant ainsi, ces chercheurs se plaçaient dans la droite ligne de la jeune tradition batesonienne pour qui l'interaction est l'unité d'analyse¹¹ et qui voit dans le courant communicationnel une série ordonnée de contextes d'apprentissage et d'apprentissage à l'apprentissage¹², mais ils se situaient aussi d'emblée dans la mouvance de la sémiotique de Charles S. Peirce, déjà inscrite, dès ses premières manifestations, dans un processus de mise en relation orientée. La conséquence directe pour notre propos se trouve dans le fait que la sémiotique théâtrale crée constamment elle-même le contexte dont elle a besoin pour signifier.

Ces considérations préliminaires nous permettront d'énoncer une triple proposition au regard de notre réflexion sur le théâtre: premièrement, le contexte, plus encore qu'une condition *sine qua non*, constitue une dimension ontologique du signe théâtral; deuxièmement, le contexte du signe théâtral est nécessairement relationnel; troisièmement, le contexte du signe théâtral est une relation orientée. Le contexte ainsi entendu fera l'objet d'une triple distinction: nous parlerons du contexte immédiat du signe théâtral, du contexte proche et du contexte éloigné. Nous tiendrons le contexte immédiat pour la relation du signe théâtral à son *objet dynamique*. Nous entendrons par contexte proche, la relation triadique qui s'établit entre un signe théâtral, le signe qui le détermine à exister et le signe qu'il peut déterminer. Enfin, nous proposerons de voir dans la relation qui s'établit entre les signes théâtraux à l'intérieur de la culture et hors de la culture,

¹⁰ Yves Winkin, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ Jean-Jacques Wittezaele et Teresa Garcia, *À la recherche de Palo Alto*, Paris, Seuil, 1992, p. 44.

¹² Yves Winkin, *op. cit.*, p. 143.

le contexte éloigné qui sera alors dit respectivement contexte endotopique ou contexte exotopique du signe théâtral.

Le contexte immédiat

Dès lors, une question toute simple s'impose: quel est l'objet d'un signe théâtral, comme ceux que nous sommes susceptibles de rencontrer dans une pièce comme *Vinci* de Robert Lepage? Pour répondre à cette question en apparence banale, nous devons apporter d'entrée de jeu une distinction élémentaire entre l'*objet immédiat* et l'*objet dynamique* d'un signe théâtral, le premier étant l'objet tel qu'il est représenté *dans* le signe, le second étant le monde, réel ou fictif¹³. *Vinci* propose aux spectateurs une vision singulière du monde d'un artiste, *objet immédiat* du signe global qu'est la pièce, vision elle-même issue d'un ensemble d'éléments à première vue hétéroclites: un guide italien aveugle, le peintre Léonard de Vinci et son chef-d'œuvre du musée du Louvre, la *Joconde*, les villes de Montréal, Londres, Paris, Cannes, Florence, un train électrique, un fauteuil de psychanalyste et un fauteuil d'avion, une canne blanche, tous autant les uns que les autres des *objets* appelés *dynamiques* en ce qu'ils constituent le point de départ (et le point d'arrivée) du mouvement de la sémiotique ou parcours génératif de la signification. Nous dirons donc de l'*objet immédiat* qu'il est l'objet tel qu'il est connu *dans* le signe, par conséquent qu'il est une espèce d'idée ou un ensemble d'idées susceptibles de devenir vision du monde, et de l'*objet dynamique* nous affirmerons qu'il est l'objet tel qu'il est, sans tenir compte d'aucun trait particulier, l'objet situé dans de telles relations qu'une étude illimitée et finale pourrait le saisir¹⁴. De ces deux définitions découle pour nous toute une série de considérations sur le statut relationnel de l'*objet dynamique* théâtral. Nous retiendrons, en effet, que cet objet est appelé dynamique parce qu'il peut être envisagé comme terminus *a quo* (et terminus *ad quem*) de la sémiotique. De plus, nous remarquerons que l'*objet dynamique* se présentera à nous

¹³ C.P. 8.314.

¹⁴ C.P. 8.183.

comme un objet donné, comme la source et la condition de possibilité de la sémiotique, par opposition à l'objet immédiat qui est un objet construit par l'interprète, que l'un est un objet de communication, tandis que l'autre est un objet de pensée, que le premier est l'objet dont un signe est le signe, tandis que le second est l'objet même du signe, intrinsèque au signe. Nous ne devons cependant pas conclure de ces remarques que l'*objet dynamique* concerne uniquement le réel externe; au contraire, il peut tout aussi bien avoir trait au réel interne, pensée déjà existante dans l'esprit ou vision personnelle du monde de l'auteur. Dans les deux cas, cependant, il s'agira d'un réel interprétable, d'une réalité qui, par un moyen ou un autre, parvient à déterminer le signe à sa représentation¹⁵. En outre, l'*objet dynamique* pourra être saisi dans toutes ses relations qu'une recherche attentive pourrait dévoiler. La représentation d'une pièce comme *Le Dortoir* de Carbonne 14 a particulièrement bien fait ressortir l'étroite relation qui existait non seulement entre les différents tableaux du spectacle mais également celle qui liait l'objet dynamique «lit» aux différentes situations dans lesquelles cet objet particulier se retrouvait aux divers moments de la pièce. Enfin, et c'est peut-être l'aspect le plus important pour notre propos, ce n'est que grâce à leur expérience collatérale que les interprètes situés aux différents niveaux de la production et de la représentation, pourront, à la fin de la sémiotique théâtrale, saisir une partie de la signification de l'*objet dynamique*. Par expérience collatérale, nous entendons une connaissance antérieure, personnelle et culturelle, de ce que le signe dénote¹⁶. Cette expérience de l'objet dynamique que doit posséder l'interprète, antérieurement à l'utilisation qu'il veut faire du signe, constitue un présupposé *sine qua non* du processus sémiotique. Pour connaître l'objet dynamique, une expérience antérieure de cet objet individuel est requise¹⁷. Ainsi, pour revenir à l'exemple de Robert Lepage au sujet de l'œuvre de Léonard de Vinci, comment celui ou celle qui n'a aucune expérience collatérale de la *Joconde*, connaissance acquise soit par des études antérieures soit même par une visite au musée du Louvre, peut-il saisir la

¹⁵ C.P. 4.536

¹⁶ C.P. 8.179.

¹⁷ C.P. 8.181.

signification de cette proposition qui est soumise à son entendement: «Attention, fragile, œuvre d'art. À manipuler avec précaution». De là découle la nécessité de bien définir la valeur relationnelle qui unit le signe à son objet dynamique. En réalité, notre connaissance antérieure ou notre expérience collatérale de l'objet dynamique entraîne, dans la sémosis, la constitution de l'objet immédiat comme objet dynamique intériorisé, grâce à l'intervention du *fondement* («ground») ou point de vue. Dans la pièce de Jean-François Caron, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, les différents interprètes sont appelés à constuire le sens à trois niveaux au moyen de plusieurs objets dynamiques, selon le point de vue qu'ils adopteront: celui du dramaturge, du romancier ou de l'éboueur. Mais le titre même de la pièce indique clairement l'importance que devrait prendre l'objet dynamique «nègre blanc d'Amérique» qui ne peut avoir de sens que pour ceux qui sont en mesure, grâce à leur expérience collatérale, d'établir une relation avec le livre de Pierre Vallières et avec une situation politique précise du Québec telle que la concevaient les felquistes de 1970. La relation qui unit l'objet dynamique au signe représentamen est donc essentiellement une relation de causalité¹⁸. Mais nous devons, une fois de plus, préciser immédiatement que cette relation n'existe pas en elle-même, qu'elle n'est pas systémique par nature, qu'elle n'est jamais, en somme, indépendante de l'interprète qui la crée en la percevant et qui s'en fait un *interprétant* personnel. En adoptant cette démarche, nous nous donnons une méthodologie qui privilégie la mise en valeur des éléments créatifs de l'œuvre théâtrale de préférence à celles qui s'attachent à retrouver des éléments supposément préexistants.

En conséquence, nous nommerons contexte immédiat du signe théâtral, l'objet dynamique défini comme un monde donné, réel ou fictif qui, par les relations nécessaires qu'il entretient avec lui, est la cause du signe en tant que tel. Hors du signe¹⁹, indépendant²⁰ et antérieur²¹ à celui-ci, l'objet dynamique est une

¹⁸ C.P. 5.473.

¹⁹ Lettre à Lady Welby du 23 décembre 1908.

Charles S. Peirce, MS 292, Houghton Library, Harvard University.

Charles S. Peirce, MS 318, Houghton Library, Harvard University.

expérience du monde susceptible d'être communiquée par un objet immédiat dans le signe, en même temps qu'il est une expérience du monde à connaître par le recours à des connaissances déjà acquises par l'interprète, une écosémiotique théâtrale, en somme, source et fin de la signification.

Le contexte proche

Par ailleurs, que la représentation théâtrale constitue un phénomène sémiotique complexe qui ne souffre aucune réduction à sa simple dimension textuelle, nous n'avons pour nous en persuader qu'à observer la diversité même des éléments signifiants qui la constitue, comme le faisait naguère Roland Barthes parlant à son propos de «machine cybernétique» ou de «polyphonie informationnelle»²². Le recours à de telles métaphores, aussi lumineuses et séduisantes soient-elles, ne parvient toutefois pas à masquer complètement le malaise de l'essayiste qui se voit aux prises avec la difficulté insurmontable de rendre compte des informations qui «tiennent» et des informations qui «tournent»²³ dans le spectacle théâtral. Prisonnier d'une conception du signe héritée en droite ligne de Saussure, Barthes s'interroge en vain sur les rapports qu'entretiennent tous ces signes qui n'ont pas, selon sa propre terminologie, même signifiant et pas toujours même signifié. Les qualités littéraires incontestables de la glose barthésienne ne sauraient ici tenir lieu de fondement méthodologique à l'analyse du phénomène théâtral. D'entrée de jeu, nous devons nous demander si, parce qu'ils sont tous essentiellement des signes, tous les éléments qui entrent dans la composition de ce phénomène sémiotique, ne possèdent pas le même statut théorique et, par voie de conséquence, ne peuvent pas et ne doivent pas être décrits à l'aide des mêmes catégories. Ainsi, pour nous en tenir à la seule deuxième trichotomie des signes, nous pourrions rappeler à ce sujet que les icônes, les indices et les symboles (au sens peircien du terme, comme sont des symboles, par exemple, les mots de la langue) ne constituent jamais pour les interprètes des signes purs et que, dans le

²² Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», p. 258.

²³ *Ibid.*

cas précis de la représentation théâtrale, ils sont tous porteurs d'iconicité, mais à des degrés différents.

L'étude du contexte proche du signe théâtral pourrait nous suggérer quelques moyens d'éclaircir cette épineuse question.

Nous définirons le contexte proche du signe dans la représentation théâtrale comme tout ce qui, à un moment donné du spectacle, est présent à l'esprit de l'interprète, comédien ou spectateur. Cette définition directement inspirée de celle que Peirce donnait du phanéron (ou phénomène)²⁴, nous permet, en effet, de conférer à chaque élément de chaque moment du spectacle théâtral, que cet élément soit linguistique ou non linguistique, qu'il s'agisse des dialogues ou de l'éclairage, des costumes ou de la gestuelle, le même statut théorique. Si ce qui se déroule sur la scène, donc sous les yeux d'un interprète, comédien ou spectateur, est susceptible d'être présent à son esprit, d'être un phanéron pour lui-même mais aussi pour tous les autres interprètes qui l'entourent, cela signifie que chaque interprète, comédien ou spectateur, grâce à ce premier phanéron, est en mesure d'appréhender quelque chose d'autre dont le premier tient lieu, autrement dit de saisir l'*objet immédiat* du signe. Cet objet, qui est un second phanéron, est tout aussi constitutif de la représentation théâtrale que le premier. Toutefois, dans le processus de représentation et de signification théâtrales, deux phanérons ne peuvent être saisis comme séparés l'un de l'autre, ainsi que cela se pratique communément pour le «signifiant» et le «signifié» dans l'*autre* sémiotique. À la vérité, ils n'auront d'existence réelle, concrète, scénique que liés l'un à l'autre par l'intervention d'un troisième phanéron, fourni par l'interprète, qui rend présents à l'esprit de ce dernier leurs relations et les processus qui les établissent²⁵. Nous sommes alors invités à tenir compte du fait qu'il n'existe pas d'autre forme de *conscience théâtrale* pour l'interprète,

²⁴ CP. 1.284.

²⁵ Robert Marty, *l'Algèbre des signes. Essai de sémiotique scientifique d'après Charles Sanders Peirce*, coll. «Foundations of Semiotics», ed. A. Eischbach, 24, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1989, p. 318ss.

comédien ou spectateur, que la saisie simultanée des trois phanérons qui viennent d'être mentionnés. Ils constituent, en fait, une espèce de système²⁶. Dans une première étape de l'analyse, en synchronie, la représentation théâtrale pourrait donc être tenue pour un système constitué de trois phanérons situés dans une relation d'implication. Un premier phanéron: ce qui est perceptible par les sens des spectateurs ici et maintenant, que ce soit d'ordre linguistique ou non linguistique; un deuxième phanéron: ce qui est ainsi représenté et, finalement, un troisième phanéron: la relation qui rend possible la représentation du deuxième par le premier et les conditions de cette relation²⁷. Le recours à ces catégories nous laisse entrevoir quelques conséquences immédiates pour l'analyse. Retenons pour l'heure un exemple simple, celui que constitue l'utilisation de boîtes de chaussures. Nous pouvons en observer l'usage qu'en fait Robert Lepage dans *La trilogie des dragons* où elles sont éminemment présentes, mais nous pouvons aussi les retrouver volontiers dans les souvenirs reliés à nos jeux d'enfant. Ces boîtes de chaussures, dans un cas comme dans l'autre, sont d'abord, grâce à leur forme particulière, perceptibles par tous les interprètes qui se trouveraient en leur présence; elles relèvent donc du premier phanéron, celui qui représente. Nous pouvons cependant aisément concevoir que ce statut ne suffira pas à rendre compte de leur fonction dans le spectacle théâtral auquel nous assistons. En effet, au cours de ce spectacle, ces boîtes de chaussures perdront leur dimension autonome pour se voir investies de nouveaux *objets immédiats*, de significations successives chaque fois que, grâce au troisième phanéron, elles seront mises en relation avec d'autres éléments formels du spectacle. Dans la pièce de Lepage, les boîtes de chaussures ont en premier lieu comme *objets immédiats*, pour Françoise et Jeanne mais aussi pour les interprètes, comédiens et spectateurs, d'être différents magasins situés dans les rues de leur enfance. Elles deviendront par la suite les objets clés du magasin de chaussures de Crawford à Toronto dans lequel se dérouleront des événements de première importance pour la suite des choses. Nous voyons dans cette brève description que la signification des trois

²⁶ CP. 7.551.

²⁷ Chacun de ces phanérons étant un signe à part entière peut être traité à son tour selon les trois catégories phanérosopiques de la priméité, de la secondéité et de la tiercéité.

phanérons est toujours posée d'abord comme une virtualité et qu'elle est nécessairement téléologique. Ajoutons que toute signification ne sera jamais complète, même une fois le spectacle terminé, du moins tant qu'il y aura des spectateurs susceptibles d'avoir ces phanérons présents à l'esprit et disposés à les mettre en relation les uns avec les autres. C'est affirmer du même coup la présence continue et globale du système de relations qui existe nécessairement entre les phanérons constitutifs d'un spectacle théâtral. Car les éléments du spectacle, gestes, éclairage, bruits, objets divers, dialogues, indépendamment du fait qu'ils puissent posséder une individualité matérielle propre, sont, dans le processus sémiotique, destinés à être présents à l'esprit d'un interprète, comédien ou spectateur. À ce titre, ils relèvent d'une sémosis triadique unique, à un moment unique du déroulement du spectacle. Du reste, quand nous disons déroulement, nous suggérons qu'il s'agit d'une succession ininterrompue de phanérons. Chaque phanéron, à la manière de chaque acte de langage dans un discours linguistique, est en quelque sorte lié à celui qui le précède et à celui qui le suit, par le télos, c'est-à-dire par l'orientation téléologique du spectacle. Nous pourrions alors, cette fois en diachronie, décrire le déroulement du spectacle comme la succession de triades de phanérons logiquement orientées vers leur fin.

Le contexte éloigné

Nous pouvons, dans une autre étape de l'analyse, considérer maintenant l'œuvre théâtrale comme étant un signe global dans la culture. À ce titre, elle sera soumise à la même logique que celle qui gouverne tous les signes. Nous observons, en effet, la présence d'une logique inférentielle qui règle les rapports continus que les œuvres théâtrales entretiennent entre elles. Une logique syntagmatique, en somme, qui non seulement permet de rendre compte de la capacité des œuvres à entrer en relation avec d'autres œuvres à l'intérieur ou à l'extérieur d'une culture, mais qui leur en impose même la nécessité. Tout se passe, en effet, comme si les œuvres théâtrales se trouvaient situées dans la même logique de communication que leurs interprètes eux-mêmes: *elles ne*

*peuvent pas ne pas communiquer*²⁸. À cette précision près, toutefois, que cette communication au sein de la sémiologie culturelle est nécessairement une interprétation ou, mieux, une réinterprétation. Une réinterprétation d'un signe dramatique dans un autre signe dramatique, d'une œuvre dans une nouvelle œuvre. Ne sommes-nous pas «les interprètes des interprétations», comme nous le rappelait à propos de la longue théorie des Antigones George Steiner, citant Montaigne qui se faisait lui-même l'écho de Platon? S'il n'existe pas dans la vie de la pensée d'intuition absolue, il n'existe pas davantage dans la vie culturelle d'œuvre première idéale: comme chaque pensée est issue d'une autre pensée et engendre elle-même une nouvelle pensée qui, du reste, est souvent plus développée que la première, de même, chaque œuvre théâtrale, en tant qu'elle est un continuum de phanérons, sera-t-elle le résultat de l'interprétation d'une autre œuvre par l'interprète, auteur ou metteur en scène. Il s'agit encore ici de contexte sémiotique, une œuvre étant toujours située dans une perpétuelle relation interprétative d'où, en dernière analyse, elle tirera son ultime signification.

Le contexte éloigné endotopique

Nous parlerons de contexte éloigné endotopique des œuvres théâtrales pour décrire leur capacité à entrer en interrelation les unes avec les autres à l'intérieur d'une culture donnée.

Qui oserait soutenir, en effet, que la vie des œuvres théâtrales au Québec fût soumise aux seules lois du hasard? Nous suggérons plutôt que toute activité de création dramatique s'inscrit à l'intérieur d'une *série théâtrale* où se côtoient, non pas dans le chaos, mais plutôt selon un principe d'interprétation et d'organisation hiérarchique, des œuvres aussi diverses que le sont celles de Gilles Maheu, de Jean Asselin ou de Robert Lepage, mais aussi celles de Michel Marc Bouchard, de Normand Chaurette, de René-Daniel Dubois ou de Michel Tremblay et ,

²⁸ P. Watzlawick, J. Helmick-Beavin, D. Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972, p. 48.

enfin, celles de Jean-François Caron, de Normand Canac-Marquis, de Jean-Frédéric Messier ou d'Hélène Pedneault. La série théâtrale, véritable écosémiotique, peut ainsi être définie comme un ensemble composé de plusieurs œuvres dramatiques qui ont pour caractéristiques communes d'être en interaction continue, à l'intérieur d'une hiérarchie avec croissance successive, le sommet de cette hiérarchie étant occupé par un type particulier d'œuvres qui agit comme principe premier codant. La durée du rôle structurant et la sphère de prégnance de cette œuvre codante permettent de délimiter les coordonnées spatio-temporelles de la série²⁹. Si une série théâtrale se voit, par exemple, caractérisée par la transcendance du phanéron *représentamen*, une autre le sera par celle du phanéron *objet*, tandis qu'une autre, enfin, le sera par celle du phanéron *interprétant*. L'observation du théâtre québécois contemporain pourra nous amener à constater l'apparition de ces différentes séries théâtrales, parfois successives mais le plus souvent concomitantes, qui servent de contexte éloigné endotopique à chacune des œuvres. La première série, orientée sur le *représentamen* théâtral lui-même, laisse à la dimension iconique des signes le soin de transmettre la signification. Dans cette série s'inscriraient ces formes nouvelles de théâtre qui, de manière prépondérante mais non exclusive, confient à l'image spatiale le processus générateur de la signification, comme le font les spectacles de Carbone 14 et ceux présentés par Robert Lepage. La seconde série, orientée sur l'*objet*, que nous reconnaissons dans la dimension référentielle de l'œuvre théâtrale, offre aux spectateurs interprètes un ensemble de signes dramatiques, icônes, indices et symboles dont la fonction consiste essentiellement à leur indiquer un univers de fiction proche de la réalité politique ou sociologique, par exemple. Dans une première approximation, nous pourrions loger dans cette série les œuvres qui modélisent des champs sociologiques ou axiologiques comme celles que proposent Michel Tremblay et, avant lui, Marcel Dubé. La troisième classe de série théâtrale, celle qui est orientée sur l'*interprétant*, regrouperait des œuvres dont la fonction première relève d'une nouvelle logique dramatique. Il s'agit moins, dans ce dernier cas, de représentation ou de référence théâtrale que

²⁹ Louis Francœur, *les Signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1985, p. 70.

d'action dramatique orientée principalement vers la modification des interprétants des spectateurs, leurs signes mentaux et leurs habitudes, étant entendu, par ailleurs, que les deux premières dimensions ne sont jamais totalement absentes du discours théâtral. Récemment, Jean-François Caron, Normand Canac-Marquis ou Julie Vincent ont proposé des spectacles qui ont eu pour effet de transformer radicalement les habitudes d'interprétation des spectateurs, notamment en les mettant au défi de construire, sur des débris de sens, une signification unifiée et totale. Nous pouvons imaginer que toutes les combinaisons sont ensuite possibles entre les trois séries, la création théâtrale se chargeant elle-même de faire surgir les convergences, les coïncidences et les tendances assimilatrices. À titre d'illustration de cette tendance, nous retiendrons l'apparition sur la scène québécoise de représentations théâtrales qui ont en commun d'être l'expression de la vie amoureuse homosexuelle. Des œuvres comme *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette et *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois brisant les tabous fortement ancrés dans la vie culturelle, n'ont pas manqué de susciter de la part d'une certaine critique d'abondants commentaires d'ordre éthique concernant le contenu qu'elle proposait au public, au détriment, il va sans dire, de la dimension esthétique, seule concernée en l'occurrence. Nous devrions prendre en compte que dans cette série théâtrale, c'est la dimension esthétique des œuvres, essentiellement marquée dans le représentamen théâtral même par une vision inédite de la scène, qui permet de résoudre le conflit éthique que pourrait soulever l'objet des signes théâtraux présentés au public.

Le contexte éloigné exotopique

Une série théâtrale se trouvant en interrelation constante avec son domaine extraculturel, ce qui pour elle constitue un «non-moi» sériel, nous pouvons envisager l'édification d'ensembles plus vastes où, par exemple, telle série théâtrale québécoise, représentée par une ou par l'ensemble de ses œuvres, figurerait dans un ou plusieurs paradigmes du théâtre occidental. Un accroissement de signification résultera de cette nouvelle situation relationnelle. C'est ce que nous entendrons par contexte éloigné exotopique. Dans un premier cas, nous

pourrions identifier une aire où nous regrouperions des séries théâtrales de la francophonie internationale, comme ce fut le cas à Paris pour *Quatre à quatre* de Michel Garneau, *L'homme gris* de Marie Laberge, ou *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* et *Provincetown Playhouse* de Normand Charette, des œuvres qui se sont retrouvées pendant un certain temps directement confrontées à des œuvres du répertoire français. Dans un deuxième cas, nous pourrions construire une aire où nous réunirions des séries théâtrales francophones d'Amérique. Dans un autre cas nous pourrions édifier une aire où nous insérerions des œuvres québécoises dans des séries théâtrales du continent américain. La vie «américaine» du *Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis jouée à New York et à Chicago constitue une belle illustration de la création d'un contexte éloigné exotopique pour une œuvre québécoise. Dans un dernier cas nous pourrions concevoir une aire qui ne serait formée que de séries théâtrales québécoises et de séries théâtrales canadiennes, comme l'illustre présentement la présence du jeune théâtre québécois traduit et joué à Toronto, notamment au Factory Theatre.

Nous pouvons penser que c'est grâce à son contexte exotopique, c'est-à-dire grâce à sa capacité à entretenir des relations interprétatives avec d'autres séries théâtrales extérieures à sa propre culture, que le théâtre québécois a accru ses possibilités de signification. Se retrouvant au sein de plusieurs de ces ensembles plus vastes que celui de sa propre culture, il a néanmoins conservé, en dépit du polyglottisme à l'œuvre dans les différentes aires, son caractère distinct et ses traits différentiels propres tout en leur conférant une signification supplémentaire. La fortune de l'œuvre entière de Michel Tremblay, présente sur tous les continents, pourrait en témoigner abondamment, s'il en était encore besoin. Par le biais du contexte exotopique, l'interprète analyste possèdera toujours le pouvoir, pour des raisons objectives d'analyse des significations d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres, de retirer une série théâtrale d'une aire ou de choisir de la placer dans une autre.

Parler des œuvres théâtrales, de quelque manière que nous voulions le faire, ne peut en définitive que nous ramener à leurs différentes relations contextuelles. Car ces œuvres ne sont pas apparues fortuitement. Elles sont, à la vérité, les

rejetons de la logique créatrice de la vie théâtrale elle-même. Dans ce sens, le théâtre peut devenir pour une collectivité donnée l'un de ses plus féconds mécanismes créateurs de nouveaux signes culturels, d'*interprétants*, que nous retrouvons exprimés, matérialisés en quelque sorte, dans de nouvelles œuvres théâtrales.

Alors, si dans la vie quotidienne nous pouvons soutenir que la qualité de chaque interprète particulier est constituée par la somme de ses signes interprétants, l'identité d'une culture, sa personnalité, résidera essentiellement dans la valeur du continuum d'interprétants qui la compose, notamment ceux que nous retrouvons inscrits dans les œuvres théâtrales³⁰. Cette conception sémiotique de la culture et du théâtre repose sur trois notions indissociables, celle de phanéron représentamen, celle de phanéron objet et celle d'effet signifié du signe ou phanéron interprétant. Il n'est peut-être pas superflu, dans ces conditions, de faire remarquer une fois de plus que la présence de l'interprète, auteur, metteur en scène, comédiens, critiques et spectateurs, n'est pas facultative ou aléatoire, qu'elle n'est pas de l'ordre des contingences que nous pourrions porter au compte des utilisateurs des signes, qu'elle est plutôt partie intégrante du signe théâtral triadique. Il ne saurait, donc, y avoir d'œuvre théâtrale porteuse d'interprétants sans la présence de son ou de ses interprètes.

Nous pourrions alors définir la sémiotique du théâtre comme la discipline théorique qui, parmi toutes les autres disciplines présentes dans la culture, se donnerait pour fonction d'étudier le mécanisme contextuel par lequel les différents systèmes d'œuvres théâtrales non seulement forment un tout mais sont nécessaires l'un à l'autre³¹. Cela pourrait aussi s'appeler une écosémiotique théâtrale.

³⁰ Louis Francœur et Marie Francœur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, p. 196.

³¹ Ivanov et al., «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures», *Recherches internationales*, n° 81, p. 125.